

洞窟からのため息 —洞窟壁画、竹山道雄、ロマン主義的ファンタシア—¹

大石和欣

洞窟への旅

カーディガンの上にパーカーを羽織って入った洞窟のなかは、外気温が三〇度近かったにもかかわらず湿った冷気が支配していて、じっとしていると寒かった。かすかな灯をたよりに湿り気を含んだ通路のうえを進んでいくと、やがて案内人が電灯を片手に右手の壁面を指差す。そこに引っかき傷のようなもので描かれた像が現れた。注視するとはっきりとした馬である。鋭い石で壁土を深くえぐって描かれたその馬は、戸惑いや疑心は微塵もなく一筆で力強く刻まれている。素朴な姿でありながら独自の生命を帯びているようだった。

さらに奥に進むと馬ばかりではなく、バイソン、大鹿、ライオン、そしてマンモスなどの大きな動物が、照明灯の先から壁面に次々に太古の眠りから目覚めた亡霊のように視界に浮かび上がってくる。配置や形に統一性はない。重なっているものもあれば、大きさも異なる。ごつごつした壁面から現れる旧石器時代の刻印は、触知的な実体を伴った原始的オブジェとして出現すると同時に、洞窟が暗示する子宮という身体性、そして精神や意識という内面性をともに想起させながら、秘儀を宿した象徴として暗闇のなかを浮遊していた。

二〇一六年九月初旬、わたしはリーディング大学院プログラム「多文化共生・統合人間学」に所属するプロジェクト「生命のかたち」の研修のため、快晴に恵まれたフランス・ドルドーニュ地方にある洞窟を訪問していた。小林康夫氏、桑田光平氏、大池惣太郎氏が発案・計画した研修企画に学生たちとともに便乗させてもらったというのが経緯である。旧石器時代人の洞窟壁画の目的と意味については諸説あり、呪術的な意味を担っていたことでは大方合意されているが、それがどのようなものなのかについて定説があるわけではない。デヴィッド・ルイス＝ウィリアムズが「創造的幻想」と壁画を呼んだことを受けて、ひょっとするとストリート・アートの原始的な事例という側面もあるかもしれないと、私は不遜ながら思っていた。²だが、実際に目にした壁面の動物たちは、そんな考えを打ち消し、圧倒せんばかりの迫力と生命力をみなぎらせていた。暗闇のなかで実在感、いや躍動感さえ感じさせた。

最初に入ったのは上述した壁面に動物たちを彫りこんだコンパレル洞窟だったが、隣接するフォン・ド・ゴームには赤色や黒色でバイソンや大鹿、馬などの大きな動物が力強く、より明瞭に彩色されていた。また、巨大な洞穴ルーフィニャックでは、トロッコで二〇分ほど乗ってたどり着いた空洞に、強大なマンモスが列をなして進む様子が描かれ、天井には大鹿やバイソンが踊るように、しかしやはり一筆で堂々と描かれていた。保存のために閉鎖されたラスコー洞窟を精

巧に再現したラスコーIIでは、さらに明瞭かつ大きな像として動物たちが壁や天井一面を支配し、跳梁していた。また、京都で開催された Kyotographie 2017 では、三六〇度カメラを用いたラファエル・ダラポルタによる映像を通して、ショーヴェ洞窟が神秘的な音楽とともに展示されていた。回転しているレンズが捉えた動物たちの姿は、スクリーンに投射された途端、かすかな息遣いとともに実際に動きはじめたようにさえ見えた。

定説のない先史時代の壁画を専門家でもない私はどう考えたらいいのだろうか。実のところ研修に際して、私にはぜひ考えてみたい問題がひとつあった。直前の春に竹山道雄の著作を読み直す機会があり、彼がヨーロッパ滞在中になんどもラスコー洞窟を訪れていることに興味を憶えていた。ドイツ文学者でありながら、仏語も英語もあやつり、ヨーロッパ全体の文学・文化・歴史に造詣の深かった竹山であるが、なぜそこまで洞窟壁画に魅せられたのだろうか。ゲーテを翻訳し、ドイツ・ロマン主義を熟知していた彼が洞窟壁画にこだわるのは、ロマン主義に関わる問題を何かそこに見出していたのではないだろうか。そんな素朴かつ根拠のない問いの答えを探そうと思っていたのである。本論では、そんな洞窟壁画訪問の旅を出発点にして、ロマン主義文学のなかで、精神の比喩としての洞窟からテキストに照射される形象の問題を考えてみることにする。

竹山道雄のラスコー洞窟訪問

二〇一三年に出版された平川祐弘氏の『竹山道雄と昭和の時代』は、著者の岳父の人的・思想的軌跡を時代の文脈のなかで丹念に解きほぐした伝記であり、外連味も忌憚もない筆致もあって新鮮だった。旧制一高の教壇に立ち、第二次世界大戦とその後の混乱期を経験した竹山は、東京大学教養学部が新設されたのちにアカデミズムの世界を去った。思想家・文筆家として軍国主義へと走った戦中の日本、ナチズムとホロコーストへと陥ったドイツの過去を批判的に検証しながら、「自由」という言葉に踊らされている戦後の時代にその意味を問いかけつづけた。とりわけ私が印象を受けたのが、「人間は世界を幻のように見る」という最晩年の文題が示唆するように、人間集団の共同幻影をファシズムのなかに竹山は見いだしていたという平川の指摘である。³ その立場は、ヨーロッパの人びとに先駆けてドイツにおけるホロコーストの批判的検証を行った『妄想とその犠牲』（一九六一年）に顕著である。同じ考え方は、その五年前に書かれた日本の戦中・戦後を問いただした『昭和の精神史』（一九五六年）でも貫かれている。⁴

興味深いのは、竹山がラスコー洞窟の壁画にもその集団妄想を見出している点である。竹山はヨーロッパ遊学に際して、ラスコー洞窟を繰りかえし訪問した。当時の交通事情は、観光地化された現在とは比べものにならないほど不便なものであったにもかかわらず、発見されてまだ間もないこの洞窟へわざわざ出かけていったのである。

竹山は壁画について、誇張されており、均衡も欠いているために見えぬにも見えるが、しかし「いきいき」とし、「生命力にあふれ」、「迫真の写実的要素」をもっていると驚きの目でみつめる。「平明で具体的で感覚的で有機的」であり、すべてが「生きた個体」であるという。『ヨーロッパの旅〈続〉』に所収された文章は、彼らしい表現力で壁画から受けた鮮明な印象を記録している。

これらの像の一つ一つの感触は、われわれが解する宗教感からはなはだ遠い。すべて健康に、無邪気に、素朴に直観的に、あかるくいいききしている。生命力にあふれている。それからうけた最初の感銘は「先史人はつねに獣に接して、それがかれらの生活の全部だった。その獣のもっとも本質的な印象を、ある瞬間の姿に凝集して、固定したものだ」ということだった。作因は童画に似ているが、しかし童画にはどうていない凝視がある。獣には動くということが大切な属性だからであろう、多くの像が動きの姿勢で、あるいは動きのエネルギーをたくわえたものとして、とらえられている。牛は重く、馬は軽快に、鹿はやさしく、その本質の全部がしかも無駄は一つもなく表現してある。⁵

この一節を読んでいたためだろうが、実際に私が目にしたドルドーニュの壁画群に対する印象も同じようなものであった。当時においてもすでにこうした壁画にこめられた呪術的な意味を仮説として提示する議論が出ており、竹山はそれを受けて壁画の動物たちに宗教的な意味を見出そうとしている。だが、竹山はエネルギーに満ち、躍動する図像に、「霊的な抽象」性も、超現実の世界に精神を集中する傾向も認めていない。さらに、「神秘的な呪縛の儀式」に使われたことも否定している。むしろ、「新たに描くこと自体に呪術的な意味があった」と考える。「えがくことが儀式であり、その行為自体によって獣に対してある力を獲得した」と結論づける。⁶さらに、その描く行為を主観的な想像の世界の発現として捉える。それは幼児期の空想と同質のものであり、周囲の環境がすべて生き生きと捉えられていた精神世界のことである。

われわれは幼いときには想像の中に生きていた。そこではすべてが主観的な欲求によって染められていて、現実と空想のあいだにはっきりとした区別がなかった。超自然のものが生きていたし、幻影が大きな役割をしていたし、結びつかないものが結びついて因果欲望を満足させていた。われわれはもともと想像世界から出発した。⁷

そして青年期になり、現実の世界に接触し事物を客観的に吟味するようになったのちも、こうした想像力が人間の精神世界の基底にあり、知性を凌駕して私たちの行動や判断を支配していると考え。とりわけ孤独であるとき、集団であるとき、社会のバランスが崩れたとき、それは「強大な力」となってわれわれの考えと行動を支配する。現実についての理解はもちろん、過去についても判断力を左右し、未来のヴィジョンに「希望的思考」として甚大な影響を及ぼす。「ときには妄想・幻影が雲のごとくにわきあがって、社会の地平をおおってしまう。」⁸

このとき竹山の脳裏にあったのは、なぜ日本が他国を侵略し、第二次世界大戦へと突き進んでしまったのかという疑問であり、またなぜドイツがホロコーストという未曾有のユダヤ人大量殺戮を許容してしまったのかという疑問であった。この問題を戦後一貫して追究しつづけていた竹山にとって、洞窟壁画は、人間が客観的な認識をもたず、主観と欲望が支配する想像あるいは妄想によって、未来のヴィジョンを生みだし、それが集団化することで強力に社会を動かしてしまう証左に見えていたのである。「知識の現象学」を発展させた新カント派のユダヤ系思想家エルンスト・カッシーラーの影響もあるだろう。自身の著作のなかで繰り返し引用しているのがカッシーラーの著作『人間—シンボルを操るもの』である。寓話的小説「白磁の杯」の「あとがき」

に引用した一節は、竹山が集団妄想について抱いた見解をよく言い表している。

人間は、ただ物理的宇宙ではなく、シンボルの宇宙に住んでいる。〈中略〉人間はもはや実在に直接当面することはできぬ。彼はそれをいわば面とむかって見ることができぬのである。物理的実在は、人間のシンボルの活動がすすむにつれて、後退してゆく。人間は「物」それ自身を取扱わず、ある意味において、つねに自分自身と語りあっている。彼は、むしろ想像的な情動のうちに、希望と恐怖に、幻想と幻滅に、空想と夢に生きている。⁹

竹山は社会の人心が、つねに集団的な妄想や神話、幻影によって動かされている状況を戦中・戦後と目の当たりにしてきて、それに興味と同時に驚異を抱いていたのであろう。事実についての表象を抽出する「表象力」こそ、人間を動物と区別する精神の機能であることを竹山は認める。「無制約なもの無限なものにあこがれて、幻影をえがき妄想をいだく」能力、目の前にないものを思い浮かべる「現前化の能力」があるからこそ、人間は事実以上のことを行動にうつせるし、外界を支配することができたのである。その一方で、「死への恐怖」を持ちながら現在を生きることも意識するし、想像力ゆえに生の現実の中に入ることができない哀れな存在でもある。¹⁰

この現象学的、ときに実存的な壁画解釈は、竹山のドイツ文学・文化に対する解釈と根底では連動しているように思われる。和辻哲郎の『風土』論に導かれるようにして、「昏い楽しからざる風土」に住む「独逸の人間」は、外界に対してはなんの印象や価値も抱かず、目を内側にむけた「内面的な観念性」を持ち、「無限を憧憬し、Werdenをその在り方」とし、そして「主観の直接なる表白を求める」民族であると定義する。¹¹ ナイーヴな類型化に聞こえるが、竹山は、内面的観念性が一方では硬直した倫理と行動原理へつながり、他方で外界の法則との齟齬から自己破壊へいたる危険性も指摘している。ゲーテの『ファウスト』を論じながら、心なかにうごめく情熱や衝動を含んだもろもろの想念を、現実にも前に存在する観念として追求し、表出するからこそ、客観的世界の法則と内的倫理の矛盾に倦み、信仰も希望もなき自己破滅へと陥る可能性があるという。そのうえで、ファウストが地霊を呼びだした「夜の場面」に、ニーチェの思想の根源を読む。¹² ゲーテを信奉したニーチェは『悲劇の誕生』において、ファウストを圧倒した生命力の全体をディオニソスの精神に置きかえ、そこに生命の拡張・発展・向上・充実を願う「力への意志」、自己陶酔的耽美主義を確立したと論じる。ニーチェのヒューマニズムを認めながらも、一方で『ツラトーストラ』もディオニソスの歓喜を味わう人間への賛歌であり、苦悩する意志が自己救済のために描き出した「芸術的幻影」が、現象世界と化す過程が描かれているという。¹³ このゲーテーニーチェ論はそのまま洞窟壁画論にすり替え可能である。竹山にとって、生命力の充実へと向かうディオニソスの意志が描きだす「芸術的幻影」の延長線上に、いやその源泉に洞窟壁画があったのではないだろうか。竹山にとって、無限を憧憬し、Werdenを常態とする想像力が作り出す妄想・幻影は、旧石器時代からゲーテ、ニーチェを経て大戦期のドイツにいたるまで、人びとの心を支配していたものに見えていたのではないかと。

竹山の想像力に対する関心は、二〇世紀前半から英語圏で高まっていた分析哲学における想像力批判とも呼応している。ウィットゲンシュタインはすでに言語の意味とイメージとの関係性を

疑問視し、哲学的分析においてイメージの概念を使用することへの警報を鳴らしたが、ギルバート・ライルは、想像力が視覚的イメージや心像に積極的に関与し、心の目によって類似した経験を持ち得てしまうことを指摘し、論争を巻き起こした。想像力はコピーや模倣、幻想としてのイメージを生み出すものとして批判対象となったのだ。¹⁴ オリジナルとコピーとの区別が消滅し、無限に反復を繰り返すポストモダンの時代においては、ボードリヤールに代表される新たな想像力論が展開されたが、竹山がアカデミズムから離れて思索を深めていった時代に、想像力は批判的眼差しを受けていたのである。確かな証拠はないが、竹山はひょっとしたらそうした状況を知っていたかもしれない。少なくとも彼の壁画論はそうした文脈のなかで考えることができる。

パワー・アニマルと宇宙

結局のところ竹山の洞窟壁画の解釈は、近代的自我というものを前提にしたロマン主義的解釈であって、必ずしも壁画の呪術性を適切に解釈しているわけではない。「えがくことが儀式であり、その行為自体によって獣に対してある力を獲得した」と述べたとき、それは自意識を持って描かれた近代的表象の源泉を、先史時代に見出しているにすぎない。旧石器時代の人びとにとって、壁画は「私」という個人が絵筆を行使して表現したものではない。自分たちに影響を与える「霊」的なヴィジョンを、トランス状態を通して「神秘的」で、「超現実的世界」から取りだしたと考えるのが妥当なようだ。自らのシャーマンの体験に基づいて、洞窟と壁画に彼らの呪術的な宇宙観を読み解いた考古学者マイケル・ハーナーは、獣が「力」を帯びた守護霊的な存在、「パワー・アニマル」であり、人びとにその「力」を注入し、「充滿した状態」にする役割があったと考える。

パワー・アニマルの重要さは、助けを求めるといふことにとどまらない。パワー・アニマルは宇宙の信じがたい力に個人としての人間を結びつけながらも、圧倒しない形に調整するのである。シャーマンやそうした精神的守護霊をもつ人々は、パワーに満たされ、いやまさに力を充滿した（power-full）状態になり、こうした宇宙の精神的象徴物とつながりつづけるかぎりその状態を維持する。¹⁵

ここには竹山が見出したような近代的自我は不在である。パワー・アニマルとなった動物たちが、共同体のなかの一員としてのシャーマンを宇宙へとつなげ、護り、導く。それゆえに「生きた」象徴であり、霊的性質を持つ。さらにハーナーはこうした力を求めて足を踏み入れる洞窟は、無意識の隠喩でもあると指摘する。

大地にあいた穴は、底界へと赴く出発点であるのが普通である。地下室への出入り口を知ってはいても、階段を降りたことがないのであれば、そこに入ることは既知の界域から未知の界域への転移を提供されるわけであり、そこもまた底界への上り口として使うことができる。地下室を通るといふカール・ユングの著名な道程は、底界へ向かうというシャーマンの方法の無意識的な対応物であった。¹⁶

ユングの理論を用いながら先史時代の洞窟を並行して論じるのは別段斬新なものでもない。さらに言えば、この集合的無意識への没入自体は必ずしも旧石器時代固有のものではなく、近代にまでつづいているものでもあろう。とすれば、共同体的無意識世界への沈潜から浮上する力、あるいはエネルギーとしての獣たちと、竹山が日本のファシズムとドイツのナチズムに見出していた心性はさほど変わらないのかもしれない。軍国化し、隣国を侵略していった日本とホロコースへと突き進んだドイツにとって、神化された天皇やヒトラーの偶像は、「力」を充満する呪術的な図像であったというのが竹山の示唆するところであろう。彼が用いたニーチェ的な表現をするなら、生命の拡張・発展・向上・充実を願う「力への意志」が自己救済のために描き出した「芸術的幻影」ということになる。

むしろ問題とすべきは、竹山が先史時代のシャーマンが洞窟壁画を描く行為に靈性や超自然性を認めず、近代的な自我を見出し、それをファシズムという集団妄想と結びつけた点である。そこに竹山が無自覚的に捉えていたロマン主義から現代へと連続する想像力の一面を見出すべきかもしれない。竹山にとって、内的倫理と外的世界の矛盾を抱えた近代的自我、生命力の充実へと向かうディオニソスの意志が描き出す「芸術的幻影」は、洞窟壁画とゲーテのファウスト、ニーチェ、そしてファシズムをつなぐ鍵であったということになるのではないだろうか。そこには竹山が気づいていない崇高の問題も潜んでいる。ドイツ・ロマン主義はわたしの専門ではないので、イギリスのロマン主義を素材にしなが、竹山の誤読が胚胎しているロマン主義的幻影の問題を考えてみたい。

洞窟のファンタシアー

先史時代のシャーマニズムとロマン主義の想像力は、たしかに異質なものでありながら近接している。両者の親近性を示唆する重要な空間イメージが洞窟そのものである。デヴィッド・ルイス＝ウィリアムズは、考古学から人類学、心理学、宗教学、脳生理学にいたる領域を横断しながら、洞窟壁画が生まれた心的構造を社会構造とともに考証するが、その際にイギリス・ロマン主義詩人サミュエル・テイラー・コウルリッジの詩「クーブラ・カーン」に言及する。¹⁷ アヘンの作用で見た夢を書きとめたというこの断片的詩には、深淵な洞窟をもつ東洋的な庭園のヴィジョンが提示され、そこを「聖なる川アルフ」が、飛沫をあげた奔流となって「人間には／測り知れない洞窟をいくつも抜けて流れ、／太陽なき海へといたる」(三－五行)。¹⁸ その流れは無意識下に流れる性的欲望を示唆するような激しさでこのクーブラ・カーンの楽園を駆け抜け、大地の裂け目から噴出する。

しかし、ああ、杉が覆う山肌を横切り、緑の丘を斜めに
走っているあの深い神秘的な裂け目！
荒々しい土地！欠けていく月の下で
悪鬼の恋人を嘆き求める女が夜な夜な訪れるような
鬼気迫り、妖気漂う場所！
その裂け目から、ふつふつと蒸気を立たせて煮えたぎり、
まるで実際に大地が激しく喘いでいるかのように

ときおり巨大な噴水が吹き上げられる。(一二—一九行)

コウルリッジが提示したこの庭園は、東洋的な異国趣味を採り入れたオリエンタリズムの事例であると同時に、陶醉し、エクスタシーの愉楽に悶える女性の身体の隠喩でもある。洞窟は十八世紀のピクチャレスク庭園における必須アイテムの一つだったが、この庭においてはこの幻想的風景を生み出す想像力の源泉であり、詩的精神の象徴として存在している。旧石器時代のシャーマンが経験したであろう陶醉状態と重ね合わせることもできようが、アヘンが創出した「氷の洞窟をもつ陽光の歓楽宮」(三六行)は、持続的なものでも、実体をもったものでもない。「影」(三一行)であり、宣託を告げる「ダルシマーを弾く乙女」とともに夢のなかに消えてしまう。

コウルリッジがつけた序文によれば、ポーロックからの来客によって詩作が中断され、部屋に戻って見るとアヘンが喚起した幻想の記憶は「漠然とし、かすかな」ものとなっていて、「バラバラとなった八行から十行の詩句やイメージ」以外は、「石を投げ込んだ川面の影像のように」、しかし二度ともとに戻ることもなく脳裏から消散してしまったという。¹⁹ この弁明の真偽のほどは別にして、自意識を取り戻したロマン主義詩人にとって、陶醉が生み出した無意識的幻影は力を付与することなく、「断片」的詩行を残して消滅してしまう空虚な人工物 = 芸術だったことになる。詩のなかでクーブラが「遠くから聞こえる／戦争を予言する先祖たちの声」(二九—三〇行)を耳にしたように、コウルリッジは楽園の幻影が日常世界から侵入した声によって霧散してしまう無力なものであることを意識的に提示している。幻影が言語により再現不可能であり、ポール・ド・マン的な表現をすれば、詩のテキストが指示内容から逸脱していく「比喩」としてのみ残存することを示唆している。実際、断片化していくロマン主義詩は、脱構築批評によって八十年代から九十年代前半に盛んに検証された。²⁰

だが、イギリス・ロマン主義において精神の洞窟が生み出す形象はすべて同じような幻影なのだろうか。同じように無意識的な川が流れる洞窟が、ワーズワスの自伝的叙事詩『序曲』にも頻出する。²¹ たとえば、ケンブリッジ大学での日々を回想した第三巻において、「我が心には、太陽の光も差し込むことがまるでない／洞窟」(二四二—四三行)があると述懐する。とはいえ享楽の「光が自由に入りこむ／葉がたっぷりと生い茂る「あずまや」」(二四四—四五行)がないわけではなく、学生時代の愉しき思い出がそこに蓄えられていく。そして、無意識的想念の流れがこの洞窟の底にも流れている。幼年時代を過ごした故郷の湖水地方を流れるダーウエント川に沿って歩くように、ワーズワスは幼少期から詩人となった現在にいたる記憶の洞穴を進んでいく。

やがて詩人としての自己認識を新たにしたとき、その流れが精神という洞窟のなかで育まれた想像力でもあり、記憶や情操を包みこみながら「理性」的な「愛」を支え、「魂」として詩人を導いてきた美德でもあることに気づく。そのときワーズワスが感じる精神的高揚は、「理性」と「洞察力」に基づいたものであり、クーブラ・カーンの楽園を流れる身体的で、欲動を示唆する激流に翻弄されたものではない。

こうしたより知的な愛というものは
想像力なしには存在しえない。実際それは
精神の絶対的力強さ、明晰な洞察力

豊かさそのもの、そしてもっとも昂揚した状態の
理性の別名にはかならない。
想像力は僕たちが長時間働くあいだ動きつづける
魂だった。まっ暗なところからその流れを
たどってきた。目に見えない洞窟のなかに
その源流があり、そこからかすかな水の音が
聞こえてきた。その流れを追って
昼間の光の中に出て、自然界のここかしこへ
流れゆく川に沿って進み、その後
流れを見失い、途方に暮れ、淵に飲みこまれ
再度力強く姿を見せたときに再会した
その厳粛な川面には人間の偉業と
人間生活の姿が映っていた。
そしてついにその流れのなかから
尽きることない生の感情を導きだしたのだ
僕たちの生きる縁となる一つの想い、無限と神。
想像力が僕たちの主題だったが
知的な愛というのも同じだ。
両者は一心同体であり、区別して
存在することなどできないのだ。(第一三卷一六六―八八行)

幼年時代に自然の「美と恐怖」(第一卷三〇六行)によって生まれた想像力と再会したことで、ワーズワスは自分が詩人として自立し、「無限と神」という超越的存在への想いを確かなものとし、「知的な愛」を認識したという。彼にとって、詩人の「魂」でもある想像力は、旧石器時代のシャーマンにとっての守護霊のようなものでもあり、「生の感情」から湧出し、自分を護り、導いてくれる神秘的なものでもある。

しかしながら、最終的にワーズワスが意識的な記憶の探求を通して形象化するのは、南仏の洞窟に描かれていたような巨大な動物たちの図像でも、コウルリッジの楽園でもない。瞑想のなかに浮かんだ「無限と神」であり、それが「巨大な山」のイメージとして表象される。けっして明瞭なたちを持ったものでも、動くものでもない。自然の景色から切り離された「完全な心象」である。

その夜僕の心は瞑想に包まれた
孤高の山についての瞑想に
自然の景色が姿を消し、
巨大な精神の完全な心象が浮かんだ
無限に根を張っている精神
ある基盤によって昂揚した精神

神の感覚（第一三卷六六―七二行）

この「孤高の山」は、ワーズワスが幼年期より親しんできた湖水地方の山々を反映したものが、それとは異なる「無限に根を張った」、「巨大な精神の完全な心象」として出現する。南仏の洞窟壁画が、実際の動物とは異なる、抽象化されながらも生命力を宿し、見る人に力を付与する巨大な心象であったように、ワーズワスの巨大な山は想像力を宿した心の洞窟から浮上し、「無限」の精神と「神の感覚」を詩人に付与する。アルプス越え直後の場面を描いた『序曲』第六巻においても、「想像力」と「魂」に「偉大さ」が住む「不可視の世界」を見出し、その「栄光」を讃えているが（五二五、五三一、五三二、五三六行）、ここではそれに宗教的意義を付与する。観想のなかに浮かぶ「無限と神」の背後には、友人コウルリッジの哲学的・宗教的思想、カントの先験的超越論の影響が見え隠れもする。²² この心象に「崇高」の概念を当てはめるのは不適切ではないであろう。とはいえ、十八世紀に興隆するピクチャレスクの修辞として実在の山を形容した崇高美ではない。視覚化されえないイメージに適用する崇高である。

「把握不可能な表象」と崇高の関係はロンギノスの『崇高論』にまで遡るテーマだが、像として考えた場合「ファンタシアー」の問題として考える必要がある。アリストテレスにおいてファンタシアーは、「活動実現状態（エネルゲイア）にある感覚知覚によって生起した運動変化」であるが、その認知内容であるファンタスマは感覚対象や知覚された対象の写しや模造品ではない「現われ」、「像」であり、欲求やパトスを伴いながら行動を促すものでもある。²³ しかし、星野太が『崇高の修辞学』で精緻に論じたように、ロンギノスにおいてファンタシアーは、「把握不可能」なものを、「偉大な思考を形成する力」と「熱狂的情感に基づく靈感」によって、自分が見ているかのように聴衆の目にも映しだす能力、「錯覚」や「幻影」に近接した創造的な「現われ」へと意味を変えていく。²⁴ その修辞的な問題は、エドモンド・バークの『崇高と美の観念の起源』においても継承され、「崇高」な言語表現は、暗い闇や力あるもの、巨大なもの、壮麗なもの、無限なものについての「模倣」的で「明晰な表現」ではなく、「力強い表現」、「情念」をとおして「共感」を喚起する「感染的」なものであり、星野のいう「非-再現的表象」として提示される。²⁵ さらにカントにおいても、「崇高」は自然界ではなくわれわれ自身の偉大な内面に属するもので、理性と構想力の不一致によって生み出される「消極的な快」だが、イシスの神殿にヴェールがかかっているように、否定的表象としてしか言語化できないとされている。²⁶

竹山が洞窟壁画に見出したものはアリストテレス的なファンタシアーであろうが、彼がファウストおよびニーチェ、そして日本とドイツのファシズムに見出していたのはロンギノスからバーク、カントへとつづく崇高のファンタシアーだったと言えるのではないだろうか。しかし、竹山自身は両者を混同している。ワーズワスもまたバークの崇高論、あるいはコウルリッジ経由でカントの崇高論を反映するように、内なる山を「生の感情」というパトスと彼自身の想像力によって生み出した無限なるもの、神の存在の「現われ」として表象する。そして、それは明瞭に言語の問題を意識したバーク的な非-再現的表象であり、同時にカント的な否定的言語表象という意味でのファンタシアーと言えよう。ド・マンがカントの崇高について用いた表現を借りれば「亡霊」と言ってもいいだろう。

あるいは哲学的な意味でいうならば、崇高とは一種の怪物、いやむしろ幽霊ゴーストのようなものである。つまり、崇高というのは自然の属性ではなく（崇高な対象といったようなものは自然界には存在しない）、意識の純粹に内的な経験でありながら（Gemütsbestimmung [心の規定]）、この叡智的な存在物は現象として描出リプレゼンされ（dargestellt）ねばならない、とカントは繰り返し何度も主張しているのである。まさにこれこそが崇高の分析論の肝要な部分、核心部分にほかならない。²⁷

ワーズワスが精神の洞窟を辿って再発見した「想像力」は、そこに根ざした「無限と神」の感覚を「山」という「亡霊」、ファンタシアーとして映し出すが、それは言語に置き換えたとたん「比喩」でしかなくなってしまう。²⁸ もちろん竹山は「想像力」と詩的表象との間にひろがる修辭的問題に関心はない。しかし、見えない力を欲求に従って表象してしまう能力、またそれに導かれてしまう人間の行動について考えていた彼にとって、「想像力」の機能は、文学や政治言説と密接な関係を持ったものとして捉えられていたのではないだろうか。少なくとも想像力を批判的にとらえる際に言語の問題は不可避的にかびあがり、それを生み出す想像力、ファンタシアーを意識的に分析していく必要性と可能性を考えていたように思われる。

「ランプ」が生み出す影

ワーズワスが心の洞窟を辿り、想像力を掘り起こし、それを巨大な「山」という形象として投影していく過程は、ハロルド・ブルームがロマン主義文学を定義した表現「内面化された探求ロマンス」の特徴によく当てはまる。²⁹ また、それは現象学的なものでもあり、それゆえにジェフリー・ハートマンはワーズワスの詩作品に対して現象学的解釈を施した。³⁰ ブルームの理論とハートマンの理論を補助しつつも、同時に洞窟壁画との比較・類推を考える際に有益なもう一つのイメージがある。「ランプ」である。旧石器時代のシャーマンたちは、小さなランプをもって洞窟のなかに入り、その微かな炎の揺らめきのなかで、壁面の凹凸がつくりだす影を利用しながら、躍動感に満ちた靈的な図像を生み出していった。それは「影」でもありながら、人間に「力」パワーを与える靈性を保有している点で「実在」でもある。竹山は否定したが、彼が壁画に感じた生命力は、シャーマンたちがその「靈性」を信じ、享受した証しとも考えられる。

ロマン主義詩人たちもまた内なる「ランプ」を掲げながら精神の洞窟を探求し、そこで見出す幻影・想像を言語によって表象していく。その過程はM・H・エイブラムズが半世紀以上も前に提出した『鏡とランプ』において詳述したものだ。ワーズワスは詩を「力強い感情の自発的溢流」と『叙情歌謡集』で定義した。³¹ 『序曲』において、「生の感情」に支えられた想像力を、洞窟のなかを流れる川、あるいは泉に喩えたのも、この原則に従ったものである。それを受けてエイブラムズは、その溢流する泉や川のような感情の流れのもとになっている容器が詩人の精神であり、想像力は外的事物や行動によって左右されるわけではなく、「詩人自身の流動的情感」によって形成されると説く。ロマン主義以前の新古典主義の詩が、実際の事物と即応するミメシス的な言語である点で「鏡」であるとすれば、ロマン主義の詩は内面から溢れ出る情感によって支えられ、心のなかの形象を投影した言語である点で「ランプ」だと定義したのである。

模倣から表現への移行、鏡から泉、ランプ、そして関連した類似物への移行は、孤立した現象というわけではない。それに呼応した変化は、一般化していた認識論においても、つまり知覚についてロマン主義詩人や批評家たちの間で認めていた精神の働きという概念においても起きており、その重要な一部を構成していたのである。³²

この「鏡」から「ランプ」への変容は、認識におけるコペルニクス的革命でもあるとされる。「カントを援用する以前から、プロティノス的、つまりネオプラトニズム的な「一なるもの」に適用された流出する泉、光り輝く太陽、あふれる光の泉といったイメージをロマン主義詩人たちは使い始めていた」とエイブラムズは論ずる。³³のちにT・E・ヒュームやT・S・エリオットなどに批判されることになる分裂した感受性にもとづき、自意識過剰になった情操的自我が、この「ランプ」としてのロマン主義的想像力である。このエイブラムズの「ランプ」論は、一九八〇年代以降に登場する新歴史主義批評や新マルクス主義批評によっても、歴史的・社会的文脈を無視したものとして攻撃されることになった。

だが、そうした新歴史主義や新マルクス主義が提示しようとしたのは、感情や想像力ではなく、下部構造ともいべき歴史的事件や政治・経済システムが詩人の意識を左右し、社会や世界の認識を歪曲した形で表象している点である。テキストに刻印された言語表象は、パトスというランプであれ、イデオロギーという圧力であれ、結局のところ「主観」が照射した内面的形象の「現われ」、幻影や錯覚ファンタズム ファンタステイコンを含んだファンタシアーである点でかわりはない。乱暴な議論だが、それがパトスとイデオロギーを区別することなく、先史時代の洞窟壁画とニーチェ的・ディオニッソス的・ファシズムの幻覚を同列に論じていた竹山道雄の議論を支えていたロジックではないだろうか。先史時代のシャーマンたちが、洞窟のなかで一筋の灯をたよりにファンタシアーとしての力強い獣たちを壁面の影に沿って描くことで、何らかの力を獲得したように、近現代の自我もまた無意識的に増大した欲望や刷り込まれたイデオロギーが映し出すファンタシアーを追求し、行動する力を得ていったという理屈である。ファンタシアーという想像する力にパトスを読みこむか、イデオロギーという見えない力学を読みこむのか、あるいは霊的存在、または超越的存在へ向かう宗教的感情を読みこむのか、またあるいはそこに近代的自我を想定するかは、大きな差異を生む問題ではある。竹山の壁画論は、ファンタシアーというランプの燃料を、パトスとイデオロギーの両方を融解させた無意識と意志に求め、そこに第二次世界大戦期のファシズムを突き動かした「妄想」を想定していた。

破壊的な「影の解釈者」

だが、ロマン主義のランプは無自覚的で、破滅的だったのだろうか。旧石器時代の人びとにとって、壁画の動物たちは自らの守護霊であり、「力」を付与する実在的形象だったとしたら、ロマン主義詩人たちにとってファンタシアーとしての想像力は、どこまで実在性と生命力をもったものであり、「力」を詩人の魂に与えるものであると言えるのだろうか。たしかに、宗教的情熱を原動力にして独自の神話的世界を築いたウィリアム・ブレイクが描くイメージは、たとえば「恐ろしい均整」をもち、「燃える」眼差しの「虎」（四、六行）がそうであるように、洞窟壁画と同じ生命力と神秘的実在性を帯びた形象と言えるかもしれない。

だが、コウルリッジやワーズワスを含めてロマン主義詩人たちは、想像力が「無限」なるものを否定的に表象する能力であり、それゆえに視覚はもちろん言語においても再現不可能なものであることを認め、同時にそれがときに危険で破壊的な「幻覚」、「幻想」あるいは「妄想」になりえてしまうことを自覚している。コウルリッジは『文学的自叙伝』において、超越的な理性の発現であり、神の創造力と直結した「一次的想像力」とその反復として人間に付与された「二次的想像力」とを区別し、そうした「想像力」を「空想」や「幻想」と峻別したが、それはむしろ「想像力」が容易に「空想」という幻に変貌しうるファンタシアであることを意識していたからである。³⁴「想像力」を謳いながらその一方で、彼は常に悪夢のなかに出現する幻覚に悩まされ、それについて強迫観念に取り憑かれたように分析を試みている。³⁵

トマス・ド・クインシーもまた同じアヘン中毒者として幻覚に関心を寄せ、それが崇高かつ破滅的なものであることを認識し、より自意識的に分析を行った。『阿片常用者の告白』（一八二一年）において自らがアヘン患者であることを赤裸々に語り、アヘンが喚起する幻影をつづったド・クインシーだが、散文詩ともいべき『深淵からのため息』（一八四五年）においては、人間の心の襞をいっそう緻密に分析する。そのなかの「影の解釈者」の挿話は、ファンタシアが「把握不可能」な情念や想念の混沌とした塊であり、それゆえに自我の分身（Doppelgänger）でありながら、分裂していくことを告白したものである。

この精神の洞窟を探求する過程で、ド・クインシーは夢のなかに浮かぶイメージを解析し、他者の顔をした幻影が実際のところ自己の投影でしかないと結論する。それを証明する際に、ドイツのプロッケン山で起こる自然現象を持ち出す。無意識的な領域に眠っている情念を、この影の「私」は解釈し、夢のなかに提示してみせるというのである。

「影の解釈者（Dark Interpreter）」がわたしの夢に侵入してきたものだとことを読者の方はすぐに理解するだろうが、[プロッケン山の怪奇現象と] 同じような関係が「影の解釈者」と私の精神との間にあるのだ。彼はももとはわたしの内面にある本性のたんなる投影でしかない。しかし、プロッケン山の亡霊がときに嵐や豪雨によって錯乱し、その出自を偽ることがあるように、「解釈者」はわたしの軌道範囲から外れて、無関係な性質をませこんでしまうのだ。そうした場合、それが自分の幻影だとはかならずしも認知できない。一般的には、彼が口にする言葉は、わたしが昼間に言ったことであり、あるいは深い瞑想を通して心に形成したものである。しかし、ときに彼の顔も変わり、言葉も変わるのだ。わたしが用い、あるいは用いることができるものとは異なってくるのだ。³⁶

フロイトの夢分析を先取りする無意識についての断章である。頻繁に雲や霧が稜線に沿ってせりあがるようにして覆うドイツのプロッケン山においては、背後から照らしだす太陽の光によって、自分の影が雲粒や霧粒に反射して巨大な影となって見えることが多い。プロッケン妖怪と名づけられ怖れられていたが、一七八〇年に自然科学者シルベルスラグが論文に著し、そのメカニズムが明らかになった。ときに光輪を伴う巨大な影は、超自然的存在に見えながら、その実自分自身の姿の投影でしかない。ド・クインシーはそうした科学的知見を踏まえて、夢のなかで目撃する幻影の顔や声、言葉が、無意識に眠る自分自身から投射された影であり、自分では気づかな

い心の奥底に潜む情念や欲望を、解き明かして提示する解釈者だというのである。無意識の洞窟から投射された形象は、もはや守護霊でも、「力」でもないし、ワーズワスが心の奥に見出した「無限と神」のファンタシーとしての崇高なる山でもない。

ド・クインシーは、ブロッケン現象が風雨の影響によって影の形を変形させることに言及しながら、影の解釈者が独自の生命をもっていることを示唆している。それは自意識と呼応し、調和的かつ理性的に行動するわけではないし、自我と弁証法論的に発展していく表象というわけではない。自意識から逸脱し、自我を不安定にし、ときに歪ませ、カオスに陥れる^{パワー}力を秘めたものである。ド・クインシーはその破壊力を嵐の隠喩を用いて示唆する。

雨あられの合唱、嵐がわたしの夢に入りこむ。地面を走るようなあられや炎、みぞれや前が見えないほどのハリケーン、一斉に襲ってくる闇が迫ってくるなかで啓示されるこらえきれないほどの栄光。これらはももとは影にしかすぎなかった形象をかき乱し、そうした夢のように不安定このうえない深淵を航海する船の錨を流し去ってしまうのだ。「解釈者」が果たしているのは、アテネの悲劇のコーラスが果たす役割とおよそ同じである。³⁷

影の解釈者は、アポロ的な世界、理性的で調和的な世界を嵐が覆うように闇に突き落とす。本質的に「崇高」でありえるはずの「像」「現われ」だが、ド・クインシーにおいては、雨あられの合唱、みぞれのハリケーンによってかき乱され、「不安定このうえない深淵を航海する船 [が] 錨」を流し去られたように、漂流することになる。それは、ターナーが描いた嵐にもまれる船、雪崩や吹雪に飲み込まれる人間、小林康夫の表現を借りれば「表現可能性の限界」を超えて、「人間を戦慄させるような、おののかせるようなカストロフィーの出来事」、人間を圧倒する美によって世界が輝く「崇高」と同じ表象である。³⁸そして同時に、アテネの悲劇のコーラスとの類推は即座にニーチェの『悲劇の誕生』を想起させる。ド・クインシーはファンタシーが潜在的に持っている力、竹山道雄が洞窟壁画からニーチェ、戦中のファシズムに見出した危険な想像力を、鋭敏に察知し、自我を解体していく分身 (Doppelgänger) として自覚的に描いたのである。

「影の解釈者」を軸にロマン主義を論じたティロッタマ・ラジャンが指摘するように、ド・クインシーの破壊的な影は、ロマン主義が不安定な自己吟味を再現する文学であることを示唆している。そこにはシラーによるナイヴとセンチメンタル、ニーチェによるアポロとディオニッソスという二項対立の狭間で揺れながら、解体へと進んでいく不安な自我意識があり、その言語と表象はド・マンヤデリダが示す脱構築主義を自演していく。エイブラムズが提示した情念によって灯された想像力の「ランプ」は、有機的なイメージをテキストに照射しているはずなのだが、ド・クインシーの「影の解釈者」が示唆しているのは、ロマン主義は元来脱構築的であり、「有機体論の哲学に由来するロゴス中心的解釈」では読めないということである。「美的形象と存在の内実との間にあいた空洞」が露呈しつつけるのである。³⁹ワーズワスの内なる山も崇高なるファンタシーの比喩、「無限と神」の明示的象徴として言明することで、かろうじて愛や理性に結びつけられていた。しかし、ド・クインシーは一歩進んで、その崇高なるファンタシーの根底に自己解体の萌芽が潜み、破壊的な幻覚へと転落していく危険な空白が広がっていることを示したのである。実際、ハートマンが分析してみせたように、「宙ぶらりん」という言葉がちりばめ

られた『序曲』を含めたワーズワスのテキストでは、内なる崇高のファンタシアーは、詩人の魂を養い、高揚させると同時に、常に死への不安を抱え、主観性を歪ませ、亀裂を設け、解体していく力をもったものとして出現する。⁴⁰ メアリー・シェリーの『フランケンシュタイン』（一八一八年）における怪物も、フランケンシュタインの野心と欲望を投影した「影の解釈者」であり、不安定な近代的自我のファンタシアーである。シャモニーの崇高な自然風景のなかで怪物と遭遇した科学者は、自らの造りだした「より強い」「被造物」が、悪意と憎悪によって破壊的な怪物になってしまったことを悟る。⁴¹ 分裂を抱えた自我を胚胎してしまった洞窟としての近代精神が投影する影は、根本的に先史時代のシャーマンたちがランプを灯して描いた動物の形象と異なり、生命力という力を付与するのではなく、制御不可能な破壊的力によって、創造者＝想像者を圧倒し、瓦解させてしまう亡霊となる。

「影」の「力」となったモンブラン

内面世界に潜在する崇高なる「無限」は、形象化も分節化もできない崇高なるファンタシアーとしてしか言語化することはできない。それを「影」の像としての「力」として詩のなかで明示したのはパーシー・ビッシュ・シェリーであろう。理想美を追求する詩人像を描いた初期の詩である「アラスター」がすでに示しているように、内面への探求ロマンスというロマン主義的主題はシェリーの詩に顕著であり、それが「洞窟」のイメージとして頻出する。「アトラスの魔女」において詩的空想を生み出す魔女が住むのも洞窟である。叙事詩的詩劇「縛を解かれたプロメテウス」において、プロメテウスが解放されるきっかけは、アジアが冥府下りを行い、デモゴルゴンの洞窟に赴き、「深遠なる真実」についての神託を受けたときである。だが、デモゴルゴンが伝えたのは、「深淵」が「秘密」を吐き出すことはできても、「声はなく、深遠なる真実は形象もない」（第二幕第四場一一四―一六行）という宣託である。⁴² 世界を支配する「運命」や「時間」、「機会」、「好機」は語る言葉も中身ももたない。ただし「永遠の愛」（一二〇行）だけは別である。ワーズワスが『序曲』のなかで讃え、「孤高の山」に仮託したのも同じ「愛」だが、シェリーは「無限」という言葉も、「神」の概念もそこから捨象し、「形象なき」深淵の中で確認する。⁴³ ソネット「理想美へのオード」においても美を「力」として脱構築的に言語化してみせたシェリーは、崇高なる力の表象が本質的に再現不可能であり、さらには言語自体が深淵に浮遊する影でしかないことにきわめて自覚的であった。

詩「モンブラン」においても、スイスの山は実在性を失い、捕捉できない崇高なる「影」の「力」として表象される。シェリーは一八一六年の七月二二日に実際にモンブランがシャモニーを覆う氷河の背後に屹立しているのを目撃し、その風景を自然現象として分析するとともに、そこで経験した「恍惚とした驚異」を書簡に記している。⁴⁴ しかし、詩においては、「半ば」知覚された「崇高」な山は、精神の洞窟から照射されながらも、独立した「影」の「力」、あるいはアルヴィ宮本なほ子が指摘するようにアクセスできない「他者」として姿を現す。⁴⁵ 詩の描写は「森羅万象から成る永遠の宇宙が／精神を貫き流れ」る様子から始まり、山を流れ落ちるアルヴの川は「人間の思考の源」として、「半ば自分の、半ば借り物の音を立てて」鬱蒼した森のなかを流れ落ちていく（アルヴィ訳 一―二、五、六行）。そして、詩人の精神は「没我状態」になっているかのようでありながら、宇宙からの影響を受け、「詩」の魔女が住む洞窟からさまよいでる

「影」としての空想を追いかけていく。

あなたを凝視めていると
 崇高で奇妙な没我状態に入ったかのように
 自分だけの外とは孤絶した空想に沈思するように思えるけれど
 その自分自身の、生身の人間の精神は、受動的に
 素早い数々の影響を反映したり、受けたりしながら
 辛抱強く交流しようとしている
 僕を取り巻く事象から成る清澄な宇宙と。
 一群の途方もない思考が、彷徨う翼をはためかせ
 ある時はあなたの暗い深淵の彼方を翔け、ある時は
 憩う、宇宙もあなたも歓迎される場所で、そこは
 〈詩〉の魔女の静かな洞窟
 過ぎ去るもろもろの影たちの間に
 森羅万象の亡霊に、あなたの幾ばくかの影を
 幻影を、微かな似姿を探しながら。そしてついに
 魔女の胸が逃れ去ったものたちを想起する、ああ、いた！（アルヴィ訳 三四－四八行）

洞窟からさまよい出た形象は、「亡霊」、「幻影」でしかない。「力」として呼びかけている「山」もまた、森羅万象の宇宙が流れ込む詩的精神という洞窟の形象でありながら、しかしその精神から切り離されたまま、「力」を精神に還流させることなく、厳然と「他者」として屹立している。「月のない夜の静かな暗闇の中」で、山は「多くの景色、多くの音、生と死の多くに関与する／静謐で厳粛な力」を湛えているが、詩人が言うようにその「密かな偉力」を自身に宿しているだけで詩人に付与することはない（アルヴィ訳 一二八－三〇、一三九行）。両者のあいだに旧石器時代に起きたと推定されている呪術的な「力」の交感は起りえない。そこに生まれた空白は、詩の最後に付された問いを導きだす。人間の精神活動である想像が、沈黙と孤立のなかで意味を解体されてしまい、さらには形象化されていたはずの山、星、海が存在も無化されてしまうのではないかという疑念である。

それなら、あなたは、大地は、星は、海は、何だろう
 もし人間の精神が生み出す様々な想像にとって
 静寂や孤独が空虚だとしたら。（アルヴィ訳 一四二－四四行）

ポール・ド・マンは、遺作となったシェリー最後の詩「生の勝利」について、詩中で発せられた問いが答えを生みだすことなく、その問いを忘れて同じ問いが繰り返されていることを指摘し、意味が忘却された言葉が次々に出来事を綴っていく断片的「歪喩」であると定義した。⁴⁶「モンブラン」においては、問いが最後に発せられることで、それまで想像力が綴ってきた「比喩」としての山の形象が意味を抹消されてしまう危険性が示唆されている。テキストに投射されなが

らも自我から分裂してしまった崇高なる幻影が「力」としての山であり、精神の洞窟とのあいだに「空虚」な亀裂が開いていることを、シェリーは示唆したのである。

月光とファンタシア

しかしながら、ロマン主義詩人たちは破壊的な「力」、闇の解釈者がもたらす亀裂と崩壊に対して、無抵抗なのであろうか。その亀裂、空虚、空白を意識し、そこに引きずりこまれる力を認めながら、それに抗い、その空白に意味と救済を探そうとする想像力の働きはないのであろうか。サミュエル・テイラー・コウルリッジの「深夜の霜」は、ここまで論じてきたファンタシアの問題を意識しながら異質な言語化の試みをしている詩といえる。「クーブラ・カーン」では幻影が消散し、断片化された言語表象としてのみ詩は提示され、それを序文で明示したのに対し、「深夜の霜」ではそれを回避しようとしながら、想像力が影でしかなく、自らの詩的言語もまた沈黙の闇に飲みこまれていく意識を暗示した詩である。それを最後にとりあげて議論を締めくくりたい。

この詩はM・H・エイブラムズが「大ロマン主義的抒情詩」と呼ぶ詩群の特徴をよく示すものである。「ランプ」として「力強い感情の自発的溢流」にもとづいて内面を照射していくロマン主義詩のなかで、語り手の瞑想が周りの自然風景との弁証法的展開を経て一段高い境地へ到達させる「叙景—瞑想」詩の名称である。⁴⁷しかし、「深夜の霜」にはもう一つの「会話詩」という特徴がある。コウルリッジが生み出したもので、身近な存在に向かって詩的言語を紡ぎだす体裁をとる。友人や家族の存在に語りかけることで、内面化され、抽象化された哲学的思念、宗教的想念を、日常的空間のなかにとどめおこうとする。⁴⁸経験の世界と観念論的世界との往還はコウルリッジの思想と詩の双方を形容する特徴だが、語りかける対象を想定することで隠喩的言語が陥る独我論的傾向を回避しようとする。霜が降りおる冬の深夜、暖炉の前に座っている語り手の周囲には夜の闇が広がっている。⁴⁹幼年時代からのさまざまな思い出や情念や想念が、暖炉の炎のゆらめきとともに、詩人の心のなかに幻影として浮かびあがる。だが、それを傍で眠る息子に対して語りかけることで、言語化を試みるのである。十八世紀の詩人ウィリアム・クーパーは、長詩『課題』の第四巻において、やはり冬の日に暖炉を前にして、とりとめもない想念を言語化してみせた。コウルリッジはその構造を組み替え、息子という愛の対象に語りかけ、祝福と祈りを与えることで、自らの想念とその比喩としての言語を内面から解放し、他者とつなぎあわせようとしたのである。

しかしながら、意図に反して、詩人は内面の幻影とその再現である言葉が闇の向こう側に消えていく瞬間を意識しないわけにはいかない。惨めな幼年時代を過ごした自分が享受しえなかった歓びに満ちた人生が、息子には用意されていることを祈るとき、彼は「空白」が息子の寝息と自分との間に割って入るのに気づいてしまう。

いとしき子よ、傍でゆりかごに揺られて眠る子よ。
 この深いしじまのなかで聞こえる
 お前の安らかな寝息が、こんな風に想いに耽るさいに
 時折訪れる空白、一瞬の中断を埋めてくれる。

かくもかわいいわが子よ。(四九-五三行)

思考しつづけている途中、それを中断し空白になる沈黙の瞬間、それを埋めるのは息子の寝息だが、その空白を意識したとき彼の思考と言語は外に広がる「深いしじま」に飲みこまれていく。その「沈黙」は、ジョルジュ・バタイユが提示した「自己統帥という言葉の力からの解放と異議提起」とが結びつく内的体験である。未知なるもの、知力を絶したものを前にして、存在をめぐる知識を「狂熱と不安とのなかで疑問に投げ」、言葉が「横滑り」していく「間」というべきものである。この空白のなかから言葉ではない言語がため息となって浮かんでくるのである。「秘密」の、「内的な、沈黙の、測定不能の、赤裸の現存」のなかからこぼれ落ちる「非-知」のつぶやきである。バタイユはそれをポエジーと呼んだ。⁵⁰ ド・クインシーはそこに影の解釈者を見出し、シェリーは「力」の影としての山に対する修辭的疑問文を滑りこませた。コウルリッジもそこから破壊的な影の解釈者が立ちあがり、あるいは想像力を解体する疑念が湧きおこるのを意識するがゆえに、息子という存在を介在させることでかろうじて免れようとする。しかしながら、その一方でこの沈黙のなかに自らの存在と言語が滑りこむことで、バタイユの言う「非-知」のため息へと変わる可能性も意識している。

その「ため息」は詩人が詩のなかで言及する神の「永遠なる言語」とは対置されたものである。詩において、コウルリッジは息子に呼びかけ、息子に神の祝福を祈るべく、詩的言語を神聖かつ普通のロゴスへと向かわせる。自分の言葉が消えていく空白を意識しながら、彼は息子が自然のなかを自由に歩き、祝福され、神の永遠の言語を知覚し、聞くことを祈る。

そうしておまえは、神の宣う
 永遠なる言語の美しき形象と明解な音を
 目にし、耳にするだろう。
 神は無窮の時空間から万物にご自身を、
 そしてご自身のうちに万物を、示し給うのだ。
 偉大なる万物の師よ、息子の精神を形づくり、
 与えることによって、彼に御身を求めさせ給え。(六二-六八行)

神聖で「永遠なる言語の美しき形象と明解な音」は、地上の被造物のなかに潜み、息子はそれを見て、聞くことで、豊かな精神を形成することができることを詩人は祈っている。ロゴスとしての神の「永遠なる言語」は、超越的な存在でありながら、自然物を媒介にして「形象」として顕現しているのである。だが、注意しなくてはならないのは、詩人自身には沈黙した深夜の闇のなかで、この神の「永遠なる言語」も「明解な音」も聞こえていないし、「美しき形象」も見えていない。ワーズワスが「無限」の精神と「神の感覚」の形象として「孤高の山」を内面に見だし、言語化をはかったのとは対照的である。⁵¹

その代わりに闇のなかから語り手がテキストに投影する形象は、夏の大地を覆う緑であり、枯れ枝にとまるコマドリであり、そして藁葺き屋根から落ちる雫がつくる氷柱である。崇高で、「把握不可能」な思念でもなく、雨あられが降る嵐のような破壊的自然の力でもない。日常的

で、再現可能でピクチャレスクな自然風景である。

それゆえ、お前にとって四季は快いものとなろう。
夏が大地を一面緑に覆いつくそうと、
コマドリが、苔むすリンゴの枯れ枝にとまり、
雪が房のようになったあいだから
さえずろうと、また近くの藁葺き屋根が
陽を浴びて雪解の湯気に煙るときも、
あるいは軒先きの雫が、木枯らしがやんだときだけ
音を立てて落ちるのが聞こえようとも、
はたまた霜の密かな聖務がその雫を
黙した氷柱にして垂らし、
静かな月光を浴びてきらきら輝くときも。(七〇-七九行)

霜は神に委託された自然の摂理を具現し、自然界に働きかけるべく活動し、氷柱をつくる。日常的であり、それゆえに反崇高的でもある自然のイメージは、やはり息子が見るべきものとして提示される。しかし、ここでも詩人は自らの想念と言語を飲みこんでしまう「沈黙」を意識している。コウルリッジは、出版社のゲラ刷りに「木枯らしがやんだとき (in the trances of the blast)」に用いた言葉“trances”について、「深淵な沈黙が訪れる短い瞬間」という注を入れている。⁵² その沈黙は、息子の寝息の間に滑りこんでくる空白と同じであり、神聖な「ロゴス」や「永遠の言語」、また「美しき形象」と対置された闇である。その空白に聞こえる音と光を詩人の感性はとらえている。軒先きから落ちる雫、氷柱に反射する月光は、これまで見てきたパトスの溢流でもないし、想像力の「ランプ」でもない。氷柱は月の光を反射することによってしか輝くことはできないし、月の光もまた太陽の光を反射することによってしか輝くことはできない。

この二重の反射プロセスが示唆しているのは、光として形容される神のロゴスの反射としての理性が、詩人自らの内面に宿っているわけではないという自覚である。自分にはさらにその反射としての弱々しい光しか見いだせないという自意識である。人間が備える想像力が、神の想像力＝創造力を反射した二次的なものでしかないとすれば、この氷柱のイメージはコウルリッジが自分にはその二次的想像力の反射である影のみしか残っていないことを告白している。無限で、崇高な自然物に呼応する巨大な精神も、力も抱くこともない。それゆえにカント的な超越的存在へと至る崇高を言語化する可能性もない。その弱々しい光はすぐにでも闇に広がる空白のなかに消えゆくものでもある。

しかし、その沈黙のなかにおいてさえも霜に仮託された神の摂理が「聖務」として働いている。それはアポロの太陽もなく、神のロゴスも聞こえない闇のなかで、失意と絶望と破滅へと導く影からの救済を示す兆候のように光っている。その光はバタイユが示した「非-知」にかぎりなく近づいているように思われる。実はコウルリッジは一七九八年の出版時には、この詩行のあとに息子がこの氷柱に魅せられて手足をバタバタさせる姿を描く六行を加えている。⁵³ それは分身を含めた他者との祝福された交流を暗示させるものでもあるが、一八一七年の詩集『シビルの

紙片』に所収されたときにそれらを削除する。一八〇〇年以降のコウルリッジは、家庭やワーズワス一家からの孤立、サラ・ハッチンソンへの恋慕と失意、深刻化する一方のアヘン中毒、そして詩的想像力の衰退に悩まされていく。そのなかで神の「永遠の言語」からますます疎遠になっていく自身を意識していた。幻覚の危険性も力にも自覚的であったコウルリッジは、それを回避し、抵抗しながらも、自らの想像力と言語が落ちこむ空白を鋭敏に意識しつつ、そこに新たな想像力の可能性も見出していたのではないだろうか。それは明るい「ランプ」でもないし、崇高な山でもない。呪術的なファンタシアーでもない。闇が支配する沈黙のなかで霜が「聖務」に守られ氷柱に反射する月光の光であったのだ。

呪縛のつづき

竹山道雄による洞窟壁画の考察からはじまった旅はずいぶんと長いものになってしまった。旧石器時代のシャーマンたちが描いた図像の意義は定かではない。竹山はそこに近代的な自我を支配する想像力を誤読することで、第二次世界大戦期の日本とドイツの歴史を読み解こうと試みた。それはパトスとイデオロギーを混合した崇高なるファンタシアーに関わる問題である。竹山はそれを認識していたわけではないが、イギリス・ロマン主義の詩人たちは意識していた。無限なる精神とその力^{パワー}は想像力として「理性」や「愛」に結びつけられる一方で、影の解釈者によって容易に破壊的な幻影^{ファンタズム}や妄想に変容することを鋭敏に察知していた。ド・クインシーやシェリーはそれを批判的かつ自覚的に崇高の言語で表象したし、脱構築主義は彼らの批判的言語^{パワー}をとりあげた。コウルリッジはさらに進んで闇のなかの沈黙に耳を傾け、空白を覗きこむことで、力に回収されない氷柱に反映した月光を見つめ、アポロ的な永遠のロゴスではなく、「非-知」のため息を聴いた。

こうしたロマン主義的想像力に関する議論は、現代における想像力のあり方についても再考の糸口を提供してくれよう。イメージのコピーや模造がポードリヤールの増殖のプロセスをたどるだけにとどまらず、実体とは異なる幻影や虚像がネット上で氾濫し、ISなどのテロ組織や犯罪組織が崇高なる虚像^{パワー}の力によって不満を抱えた心を支配し、反社会的行動を誘発していく時代、想像力の機能について今一度考え直してみる必要があるだろう。それは必ずしも文学のなかではなく、心理学や脳科学、人工知能などにも関わる知覚と意識の問題でもある。近代的自我についての議論を別にしてファンタシアーに呪術の力を認めるのであれば、先史時代からロマン主義、そして現代までファンタシアーの呪縛はつづいているのかもしれない。

¹ 本稿は、東京大学大学院プログラム「多文化共生・統合人間学」の平成二九年度春学期演習「多文化共生・統合人間学演習Ⅰ」において発表したものを、小林康夫先生および出席者からの刺激的かつ有益な質疑、コメントを受けて、大幅に修正したものである。全員に感謝申し上げたい。論の不備については著者の責任である。

² デヴィッド・ルイス＝ウィリアムズ『洞窟のなかの心』港千尋訳（講談社、二〇一二年）一七八頁。

³ 平川祐弘『竹山道雄と昭和の時代』（藤原書店、二〇一三年）三四八、三五五―七九頁。

⁴ 平川の伝記をうけて二〇一六年から『竹山道雄セレクション』が藤原書店より刊行されたが、そのなかにおいて竹山の歴史観については秦郁彦が、また竹山にとっての「自由」については苅部直がニーチェ

- との関わりから再考証している。秦郁彦「『竹山史観』の先駆性」、竹山道雄『竹山道雄コレクション——I 昭和の精神史』平川祐弘編（藤原書店、二〇一六年）五三八—五五一；苅部直「自由の脊骨——竹山道雄・和辻哲郎・ニーチェ」、竹山道雄『竹山道雄コレクション——II 西洋—神教の世界』平川祐弘編（藤原書店、二〇一六年）五七二—八一頁。
- ⁵ 竹山道雄『ヨーロッパの旅〈続〉』（新潮社、一九五九年）三二九頁。
- ⁶ 竹山『ヨーロッパの旅〈続〉』三二八頁。
- ⁷ 竹山『ヨーロッパの旅〈続〉』三三〇頁。
- ⁸ 竹山『ヨーロッパの旅〈続〉』三三〇頁。
- ⁹ 竹山道雄『時流に反して』（文藝春秋社、一九六八年）二八四頁に引用。
- ¹⁰ 竹山『ヨーロッパの旅〈続〉』三四一頁。
- ¹¹ 竹山道雄「独逸的人間」『竹山著作集 6 北方の心情』（福武書店、一九七三年）三一—三二頁。
- ¹² 竹山「『ファウスト』の夜の場とニーチェ」『北方の心情』五九—七四。
- ¹³ 竹山「『ファウスト』」『北方の心情』六九。「ヒューマニスト」としてのニーチェについての竹山の解釈は苅部 五七八頁を参照。
- ¹⁴ Gilbert Ryle, *The Concept of Mind* (London: Hutchinson, 1949); M. W. Bundy, *The Theory of Imagination in Classical and Mediaeval Thought* (Urbana: The University of Illinois Press, 1927); J. M. Cocking, *Imagination: A Study in the History of Ideas*, ed. P. Murray (London: Routledge, 1992). 中畑正志『魂の変容——心的基礎概念の歴史的構成』（岩波書店、二〇一一年）一二三—二四頁を参照。
- ¹⁵ Michael Harner, *Cave and Cosmos: Shamanic Encounters with Another Reality* (Berkeley, CA: North Atlantic Books, 2013) 77.
- ¹⁶ Harner 77.
- ¹⁷ ルイス＝ウィリアムズ 二五〇頁。
- ¹⁸ コウルリッジの詩についての引用はすべて Samuel Taylor Coleridge, *Coleridge's Poetry and Prose*, eds. Nicholas Halmi, Paul Magnuson, and Raimonda Mondiano (New York: Norton, 2003) に依拠し、行数を括弧内にて示す。
- ¹⁹ Coleridge, *Poetry and Prose* 181.
- ²⁰ コウルリッジの詩を中心にしたロマン主義の断片には有機的「全体」を志向する思想を前提としており、「未完」、「不完全」、「未遂」は実存的な意味を持ちうる。その点については Thomas McFarland, *Romanticism and the Forms of Ruin: Wordsworth, Coleridge, and Modalities of Fragmentation* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1981) を参照。またロマン主義文学の断片的形態については Marjorie Levenson, *The Romantic Fragment Poem: A Critique of a Form* (Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press, 1986). 脱構築主義の立場からのイギリス・ロマン主義の分析は、代表的なものとして Paul de Man, *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism* (1971. London: Routledge, 1983), Paul de Man, *The Rhetoric of Romanticism* (New York: Columbia University Press, 1984), Anne Kostelanetz Mellor, *English Romantic Irony* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1980), J. Hillis Miller, *The Linguistic Moment: Form Wordsworth to Stevens* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1985) がある。
- ²¹ 本論における『序曲』からの引用はすべて William Wordsworth, *The Thirteen-Book Prelude*, ed. Mark Leed (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1992) に依拠する。
- ²² ワーズワスの詩における崇高についてはトマス・ウィーズケルの議論が決定的であろう。フロイトの精神分析論を応用しつつ、その枠組みのなかでバークやカントの影響を看取している。Thomas Weiskel, *The Romantic Sublime* (Baltimore, MA: Johns Hopkins University Press, 1976) 23-28, 38-39, 44-48, 87, 93-95. ウィーズケルの議論の問題については Philip Shaw, *The Sublime* (London: Routledge, 2006) 100-04 を参照。
- ²³ この点については、中畑『魂の変容』一三三—六七頁が優れた考察を提示している。アリストテレスのファンタシアーに関する議論は主に『魂について』第三卷第三章であるが、本文中に引用したのは中畑が議論の核として訳した『夢について』の表現である（中畑 一四七頁）。
- ²⁴ “Longinus,” *On the Sublime*, ed. and trans. W. Hamilton Fyfe, rev. Donald A. Russell (Cambridge, MA: Harvard

- University Press, 1927) 180-81, 224-27. 星野太『崇高の修辞学』(月曜社、二〇一七年) 六七-七四頁。
- ²⁵Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*(1759. Cambridge: Cambridge University Press, 2014)338, 342; 星野 一四〇-四一頁。
- ²⁶イマヌエル・カント『カント全集 第八・九巻 判断力批判 上』牧野英二訳(岩波書店、一九九九年) 113, 121, 129, 211。修辞的な観点からの議論として星野 一五七-七七頁を参照。ラクー=ラバルトは、このカントのイシスの挿話を崇高として分析しながら、ハイデガーの美学論における「きらめき(Schein)を通して「現れでること(Scheinen)」の意味を解きほぐしている。これは顕現(エピファニー)の問題でもあるが、後述のロマン主義的ランプの問題とも絡んでいる。フィリップ・ラクー=ラバルト「崇高なる真理」、ミシェル・ドゥギー他『崇高とは何か』梅木達郎訳(法政大学出版局、二〇一一年)一三七-二一七頁。
- ²⁷ポール・ド・マン『美学イデオロギー』上野成利訳(平凡社、二〇〇五年)一七六頁。
- ²⁸De Man, *The Rhetoric of Romancism* 5-16, 56-59, 85-87.
- ²⁹Harold Bloom, "The Internalization of Quest Romance," *Romanticism and Consciousness: Essays in Criticism*, ed. Harold Bloom (New York: Norton, 1970) 3-24.
- ³⁰Geoffrey Hartman, *Wordsworth's Poetry 1787-1814* (New Haven, CN: Yale University Press, 1964).
- ³¹William Wordsworth, *Lyrical Ballads and Other Poems, 1797-1800*, ed. James Butler and Karen Green (Ithaca: Cornell University Press, 1992) 756.
- ³²M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition* (Oxford: Oxford University Press, 1953) 57.
- ³³Abrams 58.
- ³⁴Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria*, ed. James Engell and W. J. Bate (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1983) 1: 84, 1: 304-05. 一八〇二以降、コウルリッジは観念論的傾向を強めていくことで、彼の思想において崇高の問題が浮上してくる。ヴァリンズが指摘するように、主体の意識は分析不可能であり、言語を超越した崇高なものとしてコウルリッジは認識している点でデリダの主張に近づいているが、最終的には信仰によってその崇高が回収されてしまう。デヴィッド・ヴァリンズ「観想と批評—コウルリッジ、デリダ、そして崇高」『ロマン主義の価値を問う—コウルリッジの思想と文学を軸に』大石和欣編(東京大学出版会、近刊)所収。
- ³⁵コウルリッジによる悪夢と幻覚についての分析は詩「眠りの痛み」とそれに関係するノートブックの記録を通して確認できる。とくに Samuel Taylor Coleridge, *The Notebooks of Samuel Taylor Coleridge*, ed. Kathleen Coburn (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1953) 1: 1726, 1770 を参照。
- ³⁶Thomas de Quincey, *Confessions of an English Opium Eater and Other Writings*, ed. Gravel Lindop (Oxford: Oxford University Press, 1985) 156-57
- ³⁷de Quincey 157.
- ³⁸小林康夫『表象文化論講義—絵画の冒険』(東京大学出版会、二〇一六年)一二四-三一頁。
- ³⁹Tilottama Rajan, *Dark Interpreter: The Discourse of Romanticism* (Ithaca, NY: Cornell UP, 1980) 18, 23.
- ⁴⁰Hartman 3-30. ド・マンの同様の解釈も参照 (de Man, *The Rhetoric of Romanticism* 53)。
- ⁴¹Mary Shelley, *Frankenstein or the Modern Prometheus*, ed. Nora Crook [*The Novels and Selected Works of Mary Shelley*, Volume 1](London: Pickering and Chatto, 1996) 74. 怪物への差別には、さまざまな政治的な意味、たとえばジュリア・タルリステヴァが「アブジェクション」と呼んだもの、あるいは潜在的自我の投影としての「外国人」を読みこむこともできる。『恐怖の権力—「アブジェクション」試論』枝川昌雄訳(法政大学出版局、一九八四年)、『外国人—我らの内なるもの』池田和子訳(法政大学出版局、一九九〇年)。
- ⁴²パーシー・ビッシュ・シェリーの詩の引用はすべて *Shelley's Poetry and Prose: Authoritative Texts, Criticism*, ed. Donald H. Reiman and Sharon B. Powers (New York: Norton, 1977) を参照し、行数(必要な場合には巻数をその前に)を引用後に括弧内に入れて示す。訳については可能な場合は『対訳 シェリー詩集』アルヴィ宮本なほ子訳(岩波文庫、二〇一三年)を用い、所収されていない場合は自訳を用い

る。

⁴³シェリーの詩における崇高を論じたアンジェラ・レイトンは、「モンブラン」が提示する荒涼とした風景に宗教的懐疑を読みこむが、詩が暗示する「力」は、キリスト教における超越的な神に対するゾロアスター教の神による批判といったもの以上に、自然あるいは宇宙に存在する「力」が所有する原始的な破壊性と存在の虚無を意味しているのではないだろうか。Angela Leighton, *Shelley and the Sublime: An Interpretation of the Major Poems* (Cambridge: Cambridge University Press, 1984) 60-72.

⁴⁴Percy Bysshe Shelley, *The Letters of Percy Bysshe Shelley*, ed. Frederic L. Jones, 2 vols. (Oxford: Clarendon, 1964) 1: 497.

⁴⁵Nahoko Miyamoto Alvey, *Strange Truths in Undiscovered Lands: Shelley's Poetic Development and Romantic Geography* (Toronto: University of Toronto Press, 2009) 87.

⁴⁶De Man, *The Rhetoric of Romanticism* 118-20.

⁴⁷M. H. Abrams, *The Correspondent Breeze: Essays on English Romanticism* (New York: Norton, 1984) 77.

⁴⁸コウルリッジの会話詩についての概論としては、George McLean Harper, "Coleridge's Conversatoin Poems," *English Romantic Poets: Modern Essays in Criticism*, ed. M. H. Abrams, 2nd ed. (Oxford: Oxford University Press, 1975) 188-201 を参照。

⁴⁹コウルリッジの詩において闇は宗教的神秘性を帯びた時空間になる。『文学的自叙伝』の最後において、黄昏が闇へ、そして「聖なる夜」へと変わり、そこで「理性」は限界を超えて、「偉大なる我あり」と詩人が呼ぶ神のロゴスの反響を耳にすることになる (*Biographia Literaria* 2: 247-48)。吉川朗子はワーズワスの詩と比較しながら、コウルリッジが視覚的イメージではなく、聴覚的イメージに関心を寄せていることを証明しているが、そのことからコウルリッジが夜、闇を想像力、あるいはファンタシアが機能する場として考えていることがわかる。吉川朗子「内なる風景／内なる詩想——ワーズワスとコウルリッジの知覚表現」『ロマン主義の価値を問う』所収。

⁵⁰ジョルジュ・バタイユ『内的体験——無神学大全』(平凡社、一九九八年) 出口裕弘訳 二二、二六、四九、五〇-五一頁 (一部訳語を改変)。その瑣末な事例として、「おのれを閉じて、夜をつくり成し、ひとりの子供の眠りを盗み見るときのあの宙吊りのような沈黙の中に踏みとどまる」ことを挙げている(四七頁)。「深夜の霜」に出現した「空白」とバタイユとの近接性については大池惣太郎氏の指摘に多大に負っている。謝意を示したい。

⁵¹たしかに、コウルリッジの詩「シャモニー溪谷にて朝日の前の賛歌」(一八〇二年)では、神の顕現としてのモンブランが「永遠に由来する住処」(一二行)に屹立し、「私の想念」、「私の生とその密かな喜びと混じり合」(一九-二〇行)い、「恍惚とし、充満し、拡張する魂が／巨大なヴィジョンとなる」(二一-二二行)。カントの崇高論の影響を推測させる一節だが、動詞に注意すれば、この「不可視のもの」としてのモンブランを讃え、魂の高揚を感じたのはすべて過去形になっている。そもそもコウルリッジはモンブランを実際に見て書いたわけでもない。ワーズワスが現在形で書き、未来も謳えたのに対し、コウルリッジにとって「巨大なヴィジョン」としての「永遠」の山は現在においても、未来においても存在せず、山の賛歌であるこの詩は過去の魂の「恍惚」、「充満」、「拡張」の再現を願いつづける希望の比喩となっている。

⁵²Coleridge, *Poetry and Prose* 122 n.2.

⁵³この削除された六行について、アルヴィ宮本なほ子は「会話詩」というジャンルのなかで伝記的、政治的、社会的文脈のなかから掘り下げて再考している。アルヴィ宮本なほ子「「風に助けられることなく」——会話詩の静かな革命」、『ロマン主義の価値を問う』所収。